

Красов Владимир Владимирович

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Государственный музыкально-педагогический институт имени М.М. Ипполитова-Иванова»

доцент кафедры «Дирижирование академическим хором», кандидат искусствоведения

«РОЖДЕСТВЕНСКИЕ ГИМНЫ» БЕНДЖАМИНА БРИТТЕНА В АСПЕКТЕ МУЗЫКАЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОМПОЗИТОРА

Бенджамин Бриттен — английский композитор, пианист, дирижёр, музыкальный общественный деятель, Кавалер ордена кавалеров почета (1953) и 1-й барон Бриттен из Олдборо (1976). Его творчество ознаменовало новый выход английской музыки на мировую арену (после трёхвекового молчания), а также возрождение оперы в Англии. Величайший английский композитор XVII века Генри Пёрселл в 1940-е годы стал своего рода учителем Бриттена и, по словам самого композитора, его духовным отцом. Произведения Пёрселла олицетворяли в глазах Б. Бриттена лучшие традиции старинной английской музыки, переживавшей в это время подлинный ренессанс. На волне интереса англичан к прошлому национального искусства новую жизнь в XX веке получили лиричные мадригалы и лютневые песни XVI–XVII веков, духовная музыка Возрождения и барокко, важнейший в истории английского музыкального театра жанр «маска», средневековые и фольклорные песни и танцы.

Особые чувства испытывал Б. Бриттен к звучанию детских голосов. Так же часто, как звучали детские голоса мальчиков в церковной и театральной музыке Англии XVI–XVII веков, они звучат в операх, кантатах и ораториях Б. Бриттена. Общение со старинной музыкой открыло Б. Бриттену целый мир новых, чарующих звуков. Старинные музыкальные инструменты обладали очень нежными, деликатными тембрами; голоса исполнителей отличались особой чистотой и возвышенностью.

Детские голоса звучат в операх, кантатах и ораториях Б. Бриттена так же часто, как звучали они в церковной и театральной музыке Англии XVI–

XVII вв. В качестве примера вспомним *Te Deum* для смешанного хора, органа и детского голоса и «Военный реквием» для сопрано, тенора, баритона, хора мальчиков, смешанного хора, органа, камерного оркестра, большого симфонического оркестра, «Короткую мессу *D-dur*» для детских голосов с органом (1959).

Б. Бриттен не просто создаёт произведения для детей, а задумывает музыку в просветительских целях. Ещё в 1945 году он написал вариацию и фугу «Путеводитель по оркестру для юных слушателей» («*Variations and Fugue on a Theme of Purcell*», Op. 34) для документального фильма М. Мэтисона «Инструменты оркестра». В этом сочинении, основанном на теме «Рондо» из музыки Пёрселла к пьесе А. Бен «Абделахар», композитор знакомит слушателей с тембрами различных инструментов (подобное детское сочинение есть у Сергея Прокофьева — симфоническая сказка «Петя и волк»). В 1949 году Бриттен создаёт оперу для детей «Маленький трубочист» («*The Little Sweep*»), а в 1958 году — оперу «Ноев ковчег» («*Noye's Fludde*»).

Например, в спектакле «Маленький трубочист, или Давайте поставим оперу» он вводит зрителей в процесс её исполнения. Первая часть этого весёлого действия представляет собой своеобразную репетицию небольшой оперы о маленьком трубочисте, которая при активнейшем участии публики исполняется в качестве второй части. Можно вообразить себе, до какой степени были обескуражены первые слушатели спектакля, выяснившие, что по ходу представления им следует исполнить четыре песни в оригинальном, непривычном для тех лет музыкальном стиле (к тому же разбиться на четыре хора и изображать крики птиц). Однако атмосфера наивного веселья сделала свое дело: к финалу оперы почтенная публика окончательно впала в детство, подражая цоканью копыт в «Песне кучера», в то время как малышня соорудила на сцене карету из стульев и лошади-качалки; вращающиеся колеса кареты изображали детские зонтики...

Многие «детские» сочинения Бриттена созданы для исполнения детьми. По замыслу автора, маленькие исполнители должны приобщиться — в непринужденной, игровой форме — к тем особенностям современного музыкального языка, которые приводят в недоумение излишне консервативных, обременённых стереотипами взрослых.

Рождественский цикл «*A Ceremony of Carols*» («Церемония рождественских песнопений») или «Рождественские гимны», созданный в 1942 году, состоит из одиннадцати номеров для хора мальчиков, солистов и арфы¹. Тексты различных авторов были взяты Бриттеном из сборника «*The English Galaxy of Shorter Poems*» («Сборник коротких английских стихотворений»). Они написаны на так называемом среднеанглийском языке (средневековый период становления английского языка) анонимными авторами XIV века и поэтами XV–XVI веков. В музыке Бриттена почти нет цитирования подлинных английских напевов, однако созданные им оригинальные мелодии близки народным. Важной для композитора была опора на такой жанр народной музыки, как *carol* (рождественский гимн), распространённый в Англии XII–XVI веков, и на григорианский хорал.

Бриттен выбирает тексты, которые составляют «мозаику» сюжетных зарисовок и создают своего рода действие:

- № 1 — шествие («*Procession*»);
- № 2 — приветствие всем, кто пришел на праздник: «Добро пожаловать!» («*Wolcum Yole!*»);
- № 3 — славление Девы Марии: «Нет добродетельней Розы» («*There is no Rose*»);
- № 4 — образ Девы Марии, баюкающей младенца «Это малое Дитя» (*a* «*That Yonge Child*»), и Её колыбельная «Баю-бай» (№ 4 *b* «*Balulalow*»);

¹ Популярен у исполнителей вариант «*A Ceremony of Carols*» для смешанного хора, солистов и арфы (*op.* 28) композитора Джулиуса Харрисона, изданный «*Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd*» в 1955 году.

- № 5 — образ Девы Марии «Как роса в апреле» («*As Dew in Aprille*»);
- № 6 — образ Младенца-Христа «Это малое Дитя» («*This Little Babe*»);
- № 7 — соло арфы «*Interlude*»;
- № 8 — холодная зимняя ночь Рождения Христа («*In Freezing Winter Night*»);
- № 9 — обновление мира «*Spring Carol*» («Весенний гимн»);
- № 10 — благодарение Богу («*Deo Gratias*»);
- № 11 — шествие («*Procession*»).

Два тембра — детские голоса и арфа — как два актёра ведут рассказ о празднике Рождества. В большинстве случаев они «говорят» вдвоём, приумножая силу воздействия на слушателя (номера 2, 3, 4 *b*, 5, 6, 8, 10), но порою ведут сольные рассказы (№№ 1 и 11 — звучание хора *a cappella*; № 7 — соло арфы). В цикле также есть номера, порученные солистам в сопровождении арфы: № 4 *a*, сольное начало в № 4 *b*, два сольных голоса с арфой в № 9.

Известно, что Б. Бриттен создавал цикл специально для арфистки из России Марии Александровны Корчинской. Она родилась в 1895 году в Москве, в 1911 году окончила Московскую консерваторию по классу А. И. Слепушкина с золотой медалью (её имя занесено на мраморную доску выдающихся выпускников Московской консерватории). В 1919–1924 годах была солисткой оркестра Большого театра и профессором Московской консерватории по классу арфы. С 1924 года жила в Великобритании, концертировала и преподавала. Первой из арфисток она отказалась от салонного репертуара, исполняя классические и современные произведения. По воспоминаниям современников, Игра Корчинской отличалась виртуозным блеском, бережным отношением к авторскому замыслу [8, с. 15]. Видимо поэтому в партитуре очень много технически трудно исполняемых мест (например, тремоло из 6–7 звуков в кульминации № 8), а также

подробно и грамотно выписанных указаний для арфы (например, в № 2 — *ma distinto, ma pesante, marcato*; в № 3 — *sonoro*; в № 10 — *pr'es de la table*). Динамическая палитра арфового звучания также удивительно тонка: от тишайшего *ppp* до *fff* (№ 2), замирающего в тишине *ppp* (№ 3 и № 8), активного *fff* (№ 10), *pppp* (№ 7).

Таким образом, стиль письма, приёмы игры на арфе, французская терминология — всё это указывает, что сочинение писалось для виртуозного исполнителя на арфе, и именно для арфы! Так как в наши дни достаточно сложно найти столь техничного арфиста, данный цикл сейчас часто исполняют под аккомпанемент фортепиано, но в силу того, что природа музыкального материала арфовая, очень многие фрагменты партитуры на рояле технически неисполнимы!

Написанный для детского хора, цикл содержит множество исполнительских трудностей. Дирижёр, прикоснувшийся к этой партитуре, сталкивается как с проблемами интонации, ритма, тембрового ансамбля хоровых партий, так и с необходимостью достижения общего ритмического, динамического и тембрового баланса между хором и арфой.

Главнейшая задача хорового коллектива — освоение произношения староанглийского текста. Первая особенность — лингвистическая. Староанглийский является западногерманским языком. Отсюда многие непривычные современному человеку правописания слов, наличие апострофов, измененный порядок слов в предложениях и лексический состав текста. Всё это существенно осложняет освоение материала. Б. Бриттен даже помещает небольшой словарь-справочник в конце сочинения, в котором представлено староанглийское слово, его транскрипция и в скобках современный аналог.

В староанглийском языке также присутствуют заимствования из латинского и даже кельтского языков [1, с. 148]. Это стало причиной появления латинских слов внутри английского стиха. В этом весьма показателен хор № 3 «*There is no Rose*», где встречаются слова *Alleluia*

(Хвалите Бога), *Res Miranda* (О, чудо), *Pares forma* «Равные между собой» (Богочеловек), *Gaudeamus* (Возрадуемся), *Transeamus* (Последуем).

Вторая особенность текста связана с музыкальной тканью сочинения. В английском языке многие написанные буквы и слоги не читаются, но, попадая в условия ритмической организации мелодии, они требуют пропевания — например, слова *hevene*, *passed* и т.д.

Также в некоторых фрагментах партитуры возникает противоречие между вершиной фразы и ударением в слове. В № 1 сильные доли не подчинены ударным слогам текста. В № 5 «*As dew in Aprille*» безударный слог часто оказывается на сильной доле такта, усложняя фразировку. Здесь же возникает акустический эффект полиметрической фактуры посредством образования в партии арфы гемиолы, которая, имея свои «вершины», противоречит вершинам канонических имитаций в хоре.

Интонационные сложности обнаруживаются, прежде всего, в работе над теми фрагментами партитуры, где возникает унисонное звучание или октавное движение голосов, а также при исполнении канонических имитаций, которые широко представлены в цикле. Обратимся к номеру № 6 «*This Little Babe*». В момент канона возникают острые хроматические созвучия (например, одновременно звучат *a* и *as*). Эти канонические имитации осложнены и штрихами (*tenuto* и акценты) в быстром темпе.

В мелодических линиях голосов письмо Б. Бриттена характеризуется не только хроматическими ходами, но и широкими интервальными скачками за пределы октавы: нона, децима, ундецима (№ 8). Это трудно ещё и потому, что три партии хора композитор не дифференцирует по тесситуре, а мыслит их как три абсолютно равных детских голоса.

Работа над тембровым ансамблем необходима, например, при исполнении григорианского хорала — в крайних частях цикла, а также в конце № 3 на слове «*Transeamus*» («Последуем»). Здесь нужно не только добиться чистого унисона, сглаженности тембров альтов и сопрано, но и настроить хор на особую манеру пения: мягкое дыхание, гибкая,

«естественная» фразировка, достигаемые за счёт плотного звуковедения в нюансе *forte* и нарочитой ровности звучания — без вибрато (*non vibrato*). Тембровый ансамбль чрезвычайно сложно выстроить в № 6 «*This Little Babe*»: в каноне голоса должны быть равнозначны по силе нюанса и по качеству исполнения штрихов (*tenuto* и акцентов). Каждый акцент, усиливающий достигнутое звучание, не должен вызвать ощущение «слабости» в отношении предшествующих проведений темы.

Богатая нюансировка отличает весь цикл. Хоровой коллектив должен владеть навыками пения от *pppp* (середина № 5) до *ff*. В ритмическом отношении особенно интересны два номера (№ 1 и № 11), которые предусматривались Б. Бриттеном как шествие. Поэтому в партитуре есть указание — *senza misura*, а аккордовое сопровождение арфы имеет ремарку *ad libitum*. То есть арфа может звучать при концертном статичном исполнении, но может и исключаться в условиях игры с элементами движения, а также при отсутствии дирижёра. В этой связи примечательно указание в партитуре о том, что последняя фраза *Alleluia*, заключённая в знак репризы, повторяется до момента, пока шествие не скроется от зрителя. Для певцов в этом случае (пение без дирижёра) основная трудность состоит в необходимости одновременных вступлений и снятий. Решение данной проблемы возможно лишь при условии длительного «впевания» музыкального материала и при наличии у хора единого ощущения метроритма и темпа музыки.

Классик английской и мировой музыки XX века Бенджамин Бриттен принадлежит к числу тех немногих композиторов своего времени, которые обладали дарованием писать музыку сложную, новаторскую и вместе с тем ярко эмоциональную, и широкодоступную. Его сочинения высоко ценятся самыми требовательными слушателями и одновременно близки восприятию «неподготовленной» аудитории. Сам же композитор сделал, кажется, всё возможное для того, чтобы публики, не «готовой» к восприятию новой музыки, не осталось.

Список литературы и источников

1. *Аникин Г., Михальская Н.* История английской литературы: Учебник для гуманитарных факультетов высших учебных заведений Текст. / Г. Аникин, Н. Михальская. – М.: Высшая школа, 1975. – 528 с.
2. *Бройтман С.* Историческая поэтика: Учебное пособие Текст. / С. Бройтман. – М.: РГГУ, 2001. – 320 с.
3. *Ковнацкая Л.* Английская музыка XX в.: Истоки и этапы развития Текст. / Л.Г. Ковнацкая. – М.: Советский композитор, 1986. – 216 с.
4. *Таурагис А.* Бенджамин Бриттен: Очерки жизни и творчества Текст. / А. Таурагис. – М.; Л.: Музыка, 1965. – 150 с.
5. *Холст И.* Бенджамин Бриттен Текст. / И. Холст; Пер. с англ. В. Ашкенази; Предисл. М. Чулаки. – М.: Музыка, 1968. – 99 с.
6. *Энтелис Л.* Бенджамен Бриттен Текст. Л. Энтелис // Портреты композиторов XX века. – Л.: Музыка, 1975. – С. 136 – 148.
7. Benjamin Britten. New Perspectives on his Life and Work Text. / Ed. by L. Walker. Woodbridge, The Boydell Press, 2009. 191 p.
8. Wenonah Milton Govea. Nineteenth- and Twentieth-century Harpists: A Bio-critical Sourcebook – Greenwood Publishing Group, 1995. P. 145–150.